

33120

LE ROLE DE LA TECHNIQUE
DANS L'EDUCATION DE L'ART

René Durocher

A Thesis
in
The Faculty
of
Fine Arts

Presented in Partial Fulfillment of the Requirement
for the degree of Master of Arts in Art Education at
Concordia University
Montréal, Québec, Canada

April, 1977

SUMMARY

René Durocher

LE ROLE DE LA TECHNIQUE DANS L'EDUCATION DE L'ART

The purpose of this thesis is to underline the importance of the technical rôle in art education while lending a synthesis of the different factors participating to its elaboration.

The technical formation is of primary evidence by practicing and experimenting; man can accede progressively in mastering and controlling its action.

Education by means of gesture and sense must develop itself, while in the meantime, acquiring practical and theoretical knowledge regarding material elements used in this technic: materials, tools and method of working.

Experience and use of knowledge will be preceeded by, technical skill and later to be followed by freedom of action.

The edification of its technic necessarily implies a selective choice of various technics with which there has been direct and varied approaches. This decision is in answer to the particular aspirations deriving to an individual spirituality.

SOMMAIRE

René Durocher

LE RÔLE DE LA TECHNIQUE DANS L'ÉDUCATION DE L'ART

Le but de cette thèse est de souligner l'importance du rôle de la technique dans l'éducation de l'art, en donnant une synthèse des différents facteurs qui participent à son élaboration.

L'action est, de toute évidence, à la base de la formation technique: c'est par la pratique et l'expérimentation qu'on accède progressivement à la maîtrise et au contrôle du geste.

L'éducation gestuelle et sensorielle doit se développer parallèlement avec l'acquisition d'une certaine base de connaissances théoriques et pratiques concernant les éléments matériels qui rentrent dans la technique: matériaux, outillage, procédés.

L'expérience et l'utilisation des connaissances conduisent à l'habileté technique qui permet, ensuite, une plus grande liberté d'action.

L'édification de "sa" technique implique obligatoirement un choix sélectif de plusieurs techniques avec lesquelles il y a eu des approches directes et variées. Cette décision optionnelle se fait en réponse aux aspirations particulières dérivant d'une spiritualité individuelle.

TABLE DES MATIERES

Chapitres	pages
INTRODUCTION	iiii
I.- <u>SYNTHESE DE L'ART;</u>	I
Action-Technique	
II.- <u>FORMATION PROGRESSIVE DE LA TECHNIQUE;</u>	4
III.- <u>LA TECHNIQUE;</u>	10
Aspect global du geste	
IV.- <u>FORMATION TECHNIQUE;</u>	20
Connaissance du matériel	
Son importance et son rôle dans la	
transformation: matériel/matière.	
Ses différents aspects.	
V.- <u>FORMATION TECHNIQUE;</u>	25
Connaissance des procédés	
VI.- <u>FORMATION TECHNIQUE;</u>	32
Connaissances théoriques	
Renforcement de la connaissance par	
l'association Théorie-Pratique	
VII.- <u>LA CREATIVITE;</u>	35
Son rôle de participation dans la	
technique	
VIII.- <u>LA SPIRITUALITE;</u>	41
Son rôle de participation dans la	
technique	
IX.- <u>LA TECHNIQUE ET SON PRODUIT;</u>	48
Plus qu'un but en soi, une partie de	
soi-même	
X.- <u>REDEFINITION DE LA CREATIVITE;</u>	57
Un processus intérieur	
CONCLUSION	66
BIBLIOGRAPHIE	68

INTRODUCTION

L'art est action, par là même, il nécessite l'emploi le contrôle et l'organisation du geste.

Toute éducation comprend à la base une formation qui s'édifie avec le consentement individuel et l'acquisition du savoir. Ainsi, elle comporte l'obligation du respect d'une certaine discipline vis à vis de soi en même temps qu'une acceptation de moyens extérieurs de diffusion de la connaissance.

La technique, qui régit l'action, englobe, d'une façon générale, toutes les formes de l'activité humaine et elle peut s'épurer dans la forme expressive de l'art sous l'influence des vibrations intérieures de l'être humain. Pour cela, l'art se doit d'inventer les formes et les moyens qu'il se propose d'utiliser aux fins de l'expression personnelle, en puisant au fond de lui-même l'inspiration propre à cette édification.

Il lui faut donc connaître et sélectionner tous les éléments techniques susceptibles de réaliser la traduction de son langage visuel, tout en se laissant guider par la puissance créatrice de son imagination et de sa sensibilité, opérant ainsi la fusion de la technique en art.

CHAPITRE I

SYNTHESE DE L'ART: ACTION-TECHNIQUE

La définition de l'art correspond d'une manière générale à celle de toute forme d'activité humaine, se servant de connaissances qu'elle met en application dans un but déterminé et comprend trois notions distinctes:

1. Activité esthétique.
2. Activité esthétique plastique et graphique.
3. Métier ou habileté technique.

Qu'il soit habileté ou activité, l'art ne peut se présenter que sous une forme active qui comprend naturellement l'action, donc et surtout le geste auquel se joint la parole. La coordination de ces éléments mène à la technique qui peut aussi devenir art. La technique est nécessaire à l'art qui l'utilise comme moyen d'expression; de la qualité de cette technique dépend ainsi la valeur authentique de l'art.

L'expression du "moi" intérieur se fait par les moyens du "moi" extérieur, et se trouve de la sorte directement reliée et conditionnée par des facteurs d'ordre technique et matériel. Il ne suffit pas de désirer et de vouloir s'exprimer si l'on n'a pas les possibilités de le faire

ou si l'on en ignore les moyens. Pour traduire les subtilités infinies de la pensée humaine, les sentiments qui l'animent, ses rêves, ses images intérieures, cela ne peut se faire que d'une manière concrète et non avec des idées aussi séduisantes qu'elles puissent être, des théories admirablement conçues, ou de la bonne volonté évidente.

Toute expression qui se réfère de l'art se fait par l'utilisation d'un ou de plusieurs éléments extérieurs, qui peuvent varier à l'infini, et dont le choix appartient à son auteur, lequel, pour atteindre son but, sous-entend avoir de ceux-là une certaine connaissance et être plus ou moins familiarisé avec eux. Accomplir un geste délibéré ou non ne veut pas dire que ce geste atteindra à chaque fois le résultat escompté, pas plus que celui d'utiliser contre nature une matière quelconque, comme par exemple essayer d'obtenir une transparence en se servant d'une peinture opaque, sous le prétexte d'une spontanéité artistique ou de la liberté du choix des procédés.

N'importe quelle technique est le fruit d'expériences, de succès tout aussi bien que d'insuccès, de recherches et de la connaissance des propriétés particulières de chaque matériau, de chaque outil à utiliser. Enrichie constamment par des apports nouveaux, la technique n'en est pas moins le produit venant d'expériences antérieures et, si

SYNTHESE DE L'ART: ACTION-TECHNIQUE

certaines de ses aspects restent immuables, par contre, d'autres peuvent être modifiés, transformés, améliorés, remplacés en partie, ou substitués par d'autres. C'est elle qui libère le geste et fait vivre la matière^I, et c'est par elle que l'art trouve sa possibilité d'expression. De là l'importance qu'il convient d'apporter au geste et à la parole, comme résultat d'une technique, mais technique qui devient art, lorsque témoignant de la créativité et de la spiritualité.

CHAPITRE II

FORMATION PROGRESSIVE DE LA TECHNIQUE

Il serait souhaitable que disparaisse une certaine confusion d'esprit qui existe lorsqu'on parle de technique, parce que ce mot, diffusé si largement dans le monde moderne, provoque une vague impression de mécanisme organisé. Tout cela, parce que la technique, tel que conçu généralement, sous-entend inconsciemment une part de connaissances théoriques alliées à leur mise en application. Lorsqu'il s'agit d'éducation par l'art, ce mot semble difficile à admettre; en effet, il est souvent considéré comme une sorte de carcan édifié pour restreindre ou enlever la liberté d'expression, freiner ou même couper la créativité. Il ne saurait pourtant en être ainsi, puisque toute possibilité d'expression artistique est étroitement soumise au recours de la technique.

Il n'en reste pas moins qu'elle résulte d'acquisitions pratiques, auxquelles des connaissances théoriques peuvent apporter une contribution enrichissante. Les éléments qui la composent sont les suivants:

1. La connaissance du matériel qui va devenir matière.
2. Le contrôle technique du geste qui, de ce fait, le libère et va faire vivre la matière ou l'assujettir.
3. La connaissance de plusieurs techniques ou procédés pour finaliser plus adéquatement et plus justement la transformation du matériel en matière.

L'initiation à la matière est le premier pas dans la voie qui mène à la technique. La connaissance des choses n'est pas innée: elle s'acquiert. Pour les utiliser, leurs caractéristiques au moins essentielles ne peuvent être ignorées si on veut les employer adéquatement. Ceci ne veut pas dire cependant que, par l'expérimentation, on ne pourrait parvenir à cette connaissance, mais ne serait-ce pas au prix de tâtonnements, d'essais plus ou moins malheureux ou de pertes de temps qui pourraient être évités.

Le progrès de la vie moderne crée chaque jour de nouveaux matériels et découvre également de nouveaux procédés d'utilisation technique pour des matériaux antérieurement connus. Ces informations de toutes sortes proviennent de sources les plus diverses qui, elles, ne sont pas toujours accessibles ou connues. Il ne fait pas de doute qu'une diffusion plus rapide, en provenance de milieux avertis, ne peut que contribuer à l'accélération de l'action.

Par connaissance du matériel nécessaire à la technique, cela laisse entendre que l'on peut avoir recours à l'utilisation des sciences naturelles comme des sciences physiques, qui permettent de classer, d'évaluer, d'entreprendre en faisant intervenir aussi bien des mathématiques que la physique ou la chimie². Dans cette classification, l'outil

2 Larousse du XI^{ème} siècle, Paris, 1933, vol. 6, p. 617.

FORMATION PROGRESSIVE DE LA TECHNIQUE

6

est aussi à inclure, car il est élément essentiel de réalisation et contribue, pour une bonne part, au but recherché. Il mérite tout autant de respect que la matière elle-même, puisque c'est par lui que cette matière va passer de l'inertie à la vie, qu'elle va devenir force expressive et communicative, qu'il va la libérer de sa gangue matérielle pour devenir spiritualité animée et vivante.

On ne saurait oublier que l'outil suit la marche du progrès, en ce sens qu'il constitue l'une des caractéristiques les plus frappantes de l'évolution humaine, due en bonne partie à la substitution aux outils naturels d'outils artificiels, amovibles et efficaces, qui ont apporté et continuent d'apporter la diffusion et la valorisation de nouveaux moyens et techniques d'action sur la matière³. L'outil n'est pas, en effet, le produit de l'intelligence cohérente, mais le produit de cette intelligence intégrée dans la matière et l'action.

³ A. Leroi-Gourhan, L'homme et la matière, Paris, Albin Michel, 1971, p. 44.

C'est par la mise en jeu des trois éléments précités que se constitue la formation technique, qui se réalise progressivement en franchissant de manière générale les étapes suivantes:

1. Initiation ou prélude à l'information.
2. Expérimentation avec acquisition de l'habileté technique.
3. Phase artisanale, où l'expérience acquise entraîne une recherche de satisfaction dans le fonctionnel.
4. Orientation dirigée essentiellement dans le sens des améliorations de la technique fonctionnelle.
5. Recherche de la valeur expressive, ou technique artistique. Cette étape s'opère sans franchir la précédente.

Geste, parole, connaissances, sont les agents de développement qui permettent la réalisation des deux premières étapes, au cours desquelles s'accomplissent l'initiation et l'expérimentation du matériel, de l'outillage, des procédés d'usage, le contrôle du geste, la coordination de l'œil et de la main. L'habileté croît avec la manipulation des outils, des matériaux et détermine une plus grande facilité d'exécution en menant à l'habileté technique.

L'étape suivante, intitulée artisanale, qui fait suite aux deux premières, est souvent marquée par le désir d'atteindre la satisfaction professionnelle, tout en donnant un aspect plus plaisant à son côté fonctionnel. Pour cela, il peut y avoir adjonction d'éléments décoratifs symboliques, des essais d'innovations d'inspiration personnelle. L'artisanat trouve ici son plein épanouissement.

C'est ensuite que la technique prend son orientation définitive, soit qu'elle se dirige vers un développement accru de ses qualités fonctionnelles: efficacité, rendement, rapidité, économie de moyens, de durée, etc... ce qui représente l'étape quatre. Ou alors elle vise seulement à la recherche de la valeur expressive, faisant passer (au second plan l'expérience et l'habileté technique au profit de la créativité et de la spiritualité, dont l'importance est prédominante dans la réalisation. L'étape cinq est ainsi substituée à l'étape quatre, constituant la phase définitive de la transformation de la technique en art.

PHASE EDUCATIVE

Etape I | Geste
Parole

TECHNIQUE

Apprentissage: approche globale et initiation.

Etape II | Connaissances
théoriques
et pratiques.

Expérimentation. Développement de l'habileté; coordination gestuelle, oeil et main. Acquisition des connaissances.

PHASE EVOLUTIVE ARTISANALE

Recherche de la qualité dans le fonctionnel. Intérêt accordé à la technique dans le sens de la conscience professionnelle.

Etape III

Eveil de la sensibilité par le désir de rendre le produit plus agréable et d'aspect plaisant. Naissance de l'individualité dans la technique qui peut témoigner d'une touche personnelle. Tendance à l'adjonction d'éléments décoratifs.

PHASE OPTIONNELLE

Etape IV

Développement des qualités de la technique et de tout ce qui la concerne: efficacité, précision, production, organisation, économie du temps, des moyens, amélioration, perfectionnement, soit un ensemble de la technique, en général.

Choix de l'Etape IV ou V.

Etape V.

Recherche de la valeur expressive et émotionnelle réalisée par l'influence exercée par la créativité et la spiritualité dans l'exécution technique. La qualité de l'expression est mise en valeur aux dépens de celle de la technique. Processus caractérisé par l'individualité: l'Art.

CHAPITRE III

LA TECHNIQUE : ASPECT GLOBAL DU GESTE

Dans la valeur du geste réside celle de la technique car dans l'exécution le geste est toujours présent. Bien des arts considérés comme nobles comportent un travail manuel dur et pénible et ne peuvent être dissociés d'une technique poussée de la matière⁴.

Considéré sur le plan de l'aspect artistique, le geste se présente sous trois formes:

1. Forme animale: obéissant principalement à des instincts, conditionné par des réflexes, involontaire, incontrôlé, il est essentiellement physique, par exemple: boire, manger, dormir.
2. Forme utilitaire: répondant aux besoins les plus divers. Conscient, délibéré, volontaire, il répond à l'action dirigeante du cerveau qui organise une coordination physique et psychique à la fois, comme: écrire, compter, cultiver, peindre.
3. Forme désintéressée, dite aussi sentimentale: son orientation est concentrée vers le beau, le bien, le sensible, l'agréable, l'harmonieux, dans un contexte idéalisé ou spiritualisé. Il est physique mais plus intensément psychique, par exemple: accomplir un rite religieux, jouer de la musique, faire un tableau.

⁴ R. W. Wassef, Tapisserie de la Haute Egypte, Paris, Editions Grund, p. 6.

Le geste utilitaire a une grande importance: il est à la base même de toute l'existence de l'activité humaine. La technique moderne n'est, en fait, que le résultat millénaire du geste utilitaire des premiers autodidactes de la préhistoire à travers les siècles de son perfectionnement. Tandis que le geste désintéressé, dans ses différentes activités, met en jeu dans des proportions variables à la fois l'intelligence spéculative et pratique, l'imagination et la sensibilité. On le nomme ainsi parce qu'il tend l'homme dans un effort vers ce qui le dépasse et qu'il entend servir avant tout, rejoignant du coup ce qu'il y a en lui de plus noble et de plus pur: l'esprit créateur⁵.

Toute l'évolution humaine a sans doute commencé avec le développement de la main et la sélection d'un cerveau spécial particulièrement adapté aux manipulations de la main. L'entraînement progressif et continu permet à la main d'acquérir souplesse et habileté, de contrôler les degrés de force ou de légèreté et d'obtenir les effets les plus variés. L'outil ne fait pas seul le travail, l'esprit dirige, le corps exécute; tout geste a une grande importance dans l'exécution. La main n'est-elle pas la partie la plus mobile de

⁵ G. Marchal et I. Detry, Initiation Esthétique, Deurne-Anvers, Editions Plantyn S.A., 1971, Cahier I, p. 11.

l'homme puisque l'on compte au moins cinquante huit mouvements possibles ce qui la rend la plus polyvalente de l'organisme humain.

Le geste a de nombreux points de sensibilisation: les bras, le poignet, les mains, les doigts, et aussi la peau des doigts. On a trop souvent tendance à tenir compte principalement de l'oeil qui, en réalité, agit surtout comme guide, alors que c'est davantage la qualité du geste qui est importante. Une discipline comme la tenue de l'outil devrait être respectée de façon plus particulière pour l'avant-bras, la main, les doigts, mais aussi par le corps tout entier pour les différents gestes. Ainsi, dans les travaux de petites ou moyennes dimensions, il suffit, pour donner de la fermeté au dessin, de bouger seulement le poignet, tandis que le bras et l'avant-bras restent immobiles. On obtient la souplesse en soulevant la main sur le petit doigt, ou la main complètement, et le contrôle est ainsi plus facile avec le petit doigt sur le travail. Certains exercices sont à conseiller: plier les doigts, les faire pivoter pour les délier, faire des rotations aux poignets et dans les deux sens afin d'obtenir une dextérité et une souplesse plus grandes dans l'exécution.

Il n'y a pas lieu de sourire de ces exercices qui sont aussi utiles en dessin qu'en peinture ou en musique

et aussi une foule d'activités de toutes sortes: broder, dactylographier, polir, raboter, etc... Lorsqu'on admire une danseuse orientale, on voit que, sans bouger son corps, elle exécute avec les mains et les avant-bras des mouvements d'une souplesse extraordinaire, mais il serait possible de les exécuter soi-même si l'on avait la volonté nécessaire de faire, comme elle, autant de répétitions des mêmes gestes pour aller jusqu'à leur perfection.

Pour dessiner en tenant un pinceau ou un crayon, un assouplissement des doigts est nécessaire et ce qui est vrai pour le crayon ou le pinceau l'est également pour tous autres outils servant efficacement aux techniques d'action sur la matière, qu'il s'agisse d'une scie, d'un marteau, d'un ciseau etc... Le geste est à la base même des procédés d'utilisation et le contrôle de la direction de la main et des doigts s'obtient seulement par l'exercice, la pratique, la répétition, l'entraînement; il est également d'importance dans la finition du travail.

Ce n'est pas du premier coup qu'on peut espérer exécuter un simple cercle de manière parfaite, la bonne intention n'y suffit pas. On ne peint pas, on ne sculpte pas, avec des idées toutes faites, aussi attrayantes ou innovatrices qu'elles puissent être, ou paraître l'être, mais bien on peint

on sculpte, on soude, avec des outils ou des instruments qui laissent leurs traces et qui sont liés à la matière et au geste même.

L'agilité, la souplesse de la main, nécessaires à la technique, ne s'acquièrent pas sans pratique et, de nos jours, cette habileté se trouve amoindrie par l'utilisation envahissante d'éléments plus rapides en résultat et qu'on affirme, de ce fait, plus efficaces, mais qui perturbe l'entraînement manuel. C'est ainsi que l'on peut constater, par exemple, dans les écoles secondaires, que les élèves, accoutumés au stylo à bille, se sentent mal à l'aise lorsqu'il leur faut exécuter pleins et déliés à l'encre de Chine. Les opérations à main nue jouent toujours un rôle majeur dans certaines techniques comme la poterie, le tissage, la vannerie, et également dans de nombreux autres métiers d'art.

Le geste correspond à l'aptitude de fixer la pensée dans des symboles matériels: c'est cette pensée qui fait agir la motricité de la main, et il faut que l'homme pense pour faire ses symboles. C'est pourquoi le geste ne peut être considéré comme étant simplement une manifestation extérieure quelconque, mais plutôt comme étant le résultat d'une poussée intérieure qui s'extériorise. Toute activité physique répond aux besoins d'un être physique, mais cette

activité, qui se développe en vue de les satisfaire, se réalise par l'intermédiaire d'un système pensant, analysant, déterminant et organisant: la pensée. C'est ce qui se passe dans le geste utilitaire tout aussi bien que dans le geste désintéressé, mais ce qui les différencie, c'est leur objectif, ce qui amène une diversion dans leur processus. Dans le premier, le but vise à une finalité pratique, tandis que le deuxième ne cherche que la valeur expressive. Pour ce faire, il peut se servir des mêmes moyens, en tout ou partie, et dans la mesure où ils peuvent servir à combler ses aspirations, ce qui amène leur auteur à les dépouiller fréquemment de leurs caractères plus ou moins conventionnels et à chaque fois qu'il les considère comme faisant obstacle à son mode d'expression personnelle.

Lorsqu'un geste, né souvent de tâtonnements innombrables, d'essais ou d'erreurs, est devenu ce geste signifiant qui transforme le matériel et fait vivre la matière, c'est alors qu'une technique a vu le jour. La répétition du geste remplit la double fonction de maintenir à la fois le geste créateur initial et de déployer sa puissance créatrice à l'infini, mais cela ne peut se faire sans que la main elle-même ait exploré les potentialités du matériel, les ait reconnues, évaluées et adaptées ensuite aux états successifs du matériel.

Le propre de l'artiste est de créer une image selon sa vision personnelle sans se soucier des préoccupations du non-artiste qui, lui, vise à la formation d'un concept de réalisation plutôt fonctionnel, d'où la divergence des chemins que l'un et l'autre prennent lors de l'utilisation des procédés techniques. Créer une image en rendant visible ce qui est invisible, c'est accomplir le geste qui marque le tempérament artistique, à la différence du geste habile, même s'il l'est à un très haut degré, qui imite, copie ou reproduit simplement la réalité, mais ne peut atteindre la communication au delà de cette réalité. Tel est, par exemple, le cas de Rembrandt avec le "Syndic des drapiers" qui fut, à l'époque, très controversé par ses propres commanditaires et qui pourtant réussit pleinement à faire partager les sentiments de cupidité, d'ambition et d'orgueil des personnages de son tableau dont il a donné ainsi une excellente traduction visuelle. Il en est de même du mysticisme d'un Chagall à travers ses travaux raphaéliques, de la sensualité d'un Watteau dans ses scènes d'amour, de la pitié douloureuse de Rouault avec son Dieu crucifié, de la drôlerie irrésistible de la "Petite vache" de Calder, en fil de fer, du musée de Boston. La position totalement inconcevable d'un ange immense planant sur une ville minuscule de Chagall, la largeur démesurée du trait formant les contours du Christ de Rouault, la torsion du fil de fer de Calder, tout cela semble détail

négligeable, face au sentiment éprouvé en regardant ces oeuvres. Quels matériaux ont été utilisés, par quels moyens, cela importe peu! L'essentiel réside dans le fait que ces artistes, par l'utilisation talentueuse de leur geste, ont réussi à faire vibrer chez autrui l'écho de leur propre sensibilité et participer en même temps à une communion spirituelle.

LA TECHNIQUE : ASPECT GLOBAL DE LA PAROLE

La parole forme le langage qui sert à la transmission des connaissances orales tout comme la documentation écrite. Elle a son mot à dire dans l'enseignement de l'art en raison des subtilités et de la flexibilité dont elle est pourvue et parce que son effet est direct et immédiat. Quelques mots suffisent parfois à donner une indication, une orientation préférable dans une démarche à accomplir, un complément d'information matérielle ou technique, de guide dans une décision à prendre, de stimulation, et aussi de proposer un choix de solutions pouvant s'adapter à la résolution d'un problème en cours de l'exécution. L'une de ses qualités essentielles réside justement dans son immédiate disponibilité, ce qui peut réduire souvent les pertes de temps, éviter des erreurs, faciliter la compréhension de certains textes, épargner du matériel, des efforts aussi.

Il arrive fréquemment que la documentation écrite nécessite des recherches dont le classement peut se montrer plus ou moins laborieux; parfois les définitions ne sont pas suffisamment claires ou complètes et ces informations sont quelquefois dépassées par des découvertes plus récentes, au moment même de la consultation. La lecture des textes, qui

se rapportent aux opérations techniques, est souvent ennuyeuse il est vrai; de plus, on n'y trouve pas toujours certains petits détails qui semblent assez insignifiants pour n'avoir pas mérité d'être enregistrés mais qui ont pourtant certaine valeur pratique. Les informations sont acceptées beaucoup plus facilement oralement et il leur est accordé plus d'attention. Il est rare, du reste, que la documentation écrite contienne en totalité tous les maints aspects que revêt la technique, en général, d'autant plus que chacun possède plus ou moins "son tour de main" individuel, qu'un autre ne peut acquérir tout en opérant exactement de la même façon, et dont la définition est difficile à donner d'une manière précise.

De plus, le langage entre enseignant et enseigné établit entre eux une liaison souvent heureuse en ce sens qu'elle facilite la compréhension de leurs tâches réciproques, parce que souvent ils ont eu, ou ont, des problèmes communs de réalisation, et peut produire de la sorte une stimulation vivifiante de l'action. Un enseignement accompagné d'explications verbales contribue efficacement à la rapidité de la perception, à une meilleure compréhension des choses et, par là même, à rendre plus facile l'exécution. Seul l'autodidacte peut savoir ce qu'il aurait pu épargner en énergie, temps et matériel s'il avait pu bénéficier d'un tel concours.

CHAPITRE IV

FORMATION TECHNIQUE : CONNAISSANCE DU MATERIEL

Son importance et son rôle dans la
transformation : matériel/matière
Ses différents aspects.

L'art naît, dans la plupart des cas, d'une sorte de besoin inconscient, qui désire se concrétiser sous un aspect matériel et qui, par conséquent, sait d'avance qu'il aura à composer avec la matière. Celle-ci sera celle de son choix afin que, selon son esprit, elle puisse parler de lui, pour lui ou avec lui. Ce ne peut donc être n'importe quelle matière qui puisse répondre à ces aspirations, puisqu'elle est appelée à tenir le rôle de l'interprétation de ses sentiments.

Il ne suffit pas de connaître du matériel ses propriétés essentielles et ses caractères physiques pour savoir comment le rendre accessible à la transmutation des valeurs et son adaptation à la signification qui lui est assignée. Il n'est pas seulement plâtre, argile ou métal, mais il est la matière qui est appelée à devenir fleur, animal ou dieu. Il est autre chose que ce que la nature livre de ses entrailles, ou le produit incanté par la chimie moderne, mais il est l'alphabet du langage destiné à visualiser un monde intérieur.

Il y a deux manières profondément différentes de connaître une chose: la première implique qu'on tourne autour de cette chose, la seconde qu'on entre en elle⁶. La voir avec les yeux du corps, la sentir, l'explorer, la connaître en l'effleurant avec la main, c'est la vivre physiquement; mais, au delà de cet état physique, il reste à en découvrir les sensibilités, les affinités, les subtilités, les ressources de son "dedans" pour qu'elles deviennent à leur tour celles qui sont proposées à communiquer souffle de vie à l'expression artistique. Toute chose, matériau, outil, objet, offre un double aspect: l'un extérieur, l'autre intérieur, tout dépend de l'importance qu'on leur accorde. L'extérieur n'a de sens que dans la mesure où il répond à quelque chose d'intérieur. Tout art digne de ce nom est l'expression de l'âme et la valeur des formes extérieures ne peut être établie que si celles-ci expriment la vie de l'esprit intérieur de l'être humain.

Le matériel est à la fois utilitaire et quotidien, il est aussi routine et discipline, et il est aussi l'infrastructure de la création, car il est la matière qui va créer l'œuvre⁷.

⁶ J. Charron, "L'Homme et le cosmos", Paris, Planète, Septembre/Octobre 1962, No. 6, p. 18.

⁷ H. Gagné, op. cit., p. 25.

Il n'y a pas de matériel insignifiant ou négligeable qui ne mérite considération, aussi longtemps qu'il devient matière destinée à l'épanouissement de la libération de l'expression. Ce n'est pas parce que son aspect extérieur lui donne l'apparence de l'inertie que le matériel peut se contenter d'une appréciation banale mais, au contraire, sa valorisation se situe bien au delà, à chaque fois qu'il se transpose en langage de la pensée humaine sous forme de création artistique.

Il n'existe aucune limite à l'énumération des matériaux qui peuvent servir de trait d'union entre la pensée artistique et la réalisation de son expression. Pour l'Esquimau, c'est la stéatite, l'ivoire ou une vertèbre animale; pour un peintre, c'est la toile, le papier ou du simple carton; pour le sculpteur, ce peut être le marbre, le bois, le métal, le plastique. On compose avec le papier mâché, la ficelle, la poussière qu'on agglutine, le verre, l'écorce, voir même des déchets de toutes sortes. Il n'y a pas pratiquement de matière où le sens artistique ne peut trouver à se manifester sous une forme quelconque.

C'est dans la matière que l'art dégage son expression et l'adopte à ses fins et de la façon qui lui convient. N'importe quel matériau peut servir de véhicule à l'expression et il n'y a donc pas de matériel assez insignifiant

qui ne puisse bénéficier d'une part, d'estime qualificative. Ceci s'applique tout autant aux outils qui servent à l'utilisation de la matière ou du matériel appelé à devenir matière. Un pinceau est plus qu'un vulgaire assemblage de poils disposés à l'extrémité d'un morceau de bois; il est l'instrument qui permet d'établir le jeu de l'ombre et de la lumière, qui donne naissance aux contours d'un visage, d'un nuage, à la couleur, à la forme, dans son adaptation symbiotique à la gouache, les huiles, les terres. Un marteau est un outil qui enfonce un clou mais aussi celui qui façonne, forge, modèle, un corps, une forme.

Les outils sont les moyens d'action utilisés par les forces créatrices pour assujettir la matière à un besoin d'expression, et la familiarité de leur emploi permet d'acquérir la connaissance des ressources offertes par leur expérimentation. Il est d'ailleurs courant de constater que lorsqu'une activité humaine s'exerce à travers une habileté technique, l'exécutant se sert de préférence de "son" marteau, de "sa" pince, de "son pinceau", au lieu de n'importe quel autre outil équivalent ou un instrument quelconque. Cela est dû au fait que, par suite de l'usage et de la pratique, il connaît plus étroitement leur potentiel à la faveur de leur adaptation à ses propres possibilités et son système physique.

Il va de soi qu'au moment où l'exécutant est prêt à faire jaillir de la matière l'étincelle expressive, cela sous-entend qu'il a déjà obtenu une connaissance valable des propriétés et des caractéristiques des matériaux, au cours d'une période préliminaire d'initiation et d'apprentissage. Les notions ainsi acquises lui permettent de posséder les informations nécessaires concernant l'utilisation du matériel, son comportement, ses qualités, ses défauts, ses risques, ses inconvénients. Ensuite il peut décider de sa propre initiative de découvrir de nouvelles modalités d'emploi et de les appliquer à son gré. Il est toujours bon d'en savoir davantage, et plus grande est la possibilité d'agir en connaissance de cause, plus grand s'étend le champ d'action où les forces créatrices peuvent librement s'exercer et s'amplifier, en réponse aux aspirations personnelles.

CHAPITRE V

FORMATION TECHNIQUE : CONNAISSANCE DES PROCÉDES

Utilisation et Expérimentation
Evolution technologique
Recherche de la technique individuelle : "sa" technique

Dans la formation ou l'éducation artistique, on trouve généralement une sorte de forme de planification dans laquelle sont impliqués l'éducation gestuelle, la structuration des connaissances et des moyens d'utilisation en même temps que les facteurs du processus de stimulation intérieure. Ce n'est pas parce qu'elle vise à la sensibilité ou la recherche de l'individualité que cette éducation peut rejeter les uns ou les autres, sous prétexte qu'ils relèvent d'une expérimentation déjà dépassée ou démodée. Il existe un nombre infini de matériaux qui peuvent être utilisés et encore davantage de façon de les employer, connues ou à découvrir.

C'est en effet la matière qui conditionne toute technique et non pas les moyens et les forces⁸, de sorte que, face à telle ou telle matière, ces moyens ou forces d'action ne peuvent guère espérer agir efficacement qu'en tenant

⁸ A. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 19.

compte des propriétés de cette matière. Tel est, par exemple, le cas du céramiste qui doit travailler et pétrir longuement l'argile afin de la rendre plus plastique tout en la débarrassant de toute trace d'air, sinon son oeuvre éclatera en cours de cuisson. Il ne peut non plus ignorer que dans le four il ne peut utiliser n'importe quel degré de température ni non plus disposer ses pièces n'importe comment et au gré de sa fantaisie. De même le peintre sait que pour être satisfait de l'exécution d'un tableau le fond ne doit pas présenter un caractère quelque peu graisseux et le grain et la texture doivent sembler correspondre à l'effet escompté.

Il existe ainsi un certain concept de notions de base, qui ont été obtenues surtout par la mise en application de nombre de matériaux, dont les propriétés et effets sont connus. Ce n'est pas parce que ces connaissances appartiennent au passé, - comme la plupart, du reste, - qu'on doit se laisser aller à suivre une tendance que certains mettent à la mode, de nos jours, en les considérant parfois comme une sorte d'entrave à la marche du progrès, qui apporte constamment de nouveaux matériaux, un outillage de plus en plus perfectionné et des informations d'adaptation à leur emploi.

Bien au contraire, l'art est vivant et l'expérience a prouvé son constant pouvoir d'adaptation à la mouvance des

structures socio-culturelles de base. On peut constater qu'à chaque révolution dans la peinture correspond une série d'inventions tendant à bouleverser les autres techniques. Pendant que Delacroix suscite la fureur des amateurs timorés par ses innovations picturales, on invente l'hélice, les premières machines-outils, la photographie. Quand Courbet scandalise par son réalisme, la réalité se transforme: le télégraphe électrique remplace le télégraphe à bras, l'année même où Courbet est admis à exposer au Salon; et, durant les quinze années qui suivent, on invente un moteur à explosion qui marche au gaz et la première lampe électrique s'allume. A l'époque où les tableaux de Manet provoquent l'indignation des foules, on pose le premier câble télégraphique atlantique et on invente la presse rotative. Pendant que l'impressionnisme se développe, apparaissent la machine électro-magnétique, l'automobile à vapeur, le premier moteur à quatre temps, la bicyclette et le premier ballon dirigeable. On peut continuer ce parallèle jusqu'à nos jours.

Aviation, automobile à essence, radio, télévision, explosions atomiques, conquête de l'espace interstellaire et, d'autre part, fauvisme, cubisme, art abstrait, dadaïsme, surréalisme, matiérisme, "peinture simple", tout cela semble se répondre et ces correspondances se répètent trop souvent

pour qu'on ne sente pas que le même esprit d'invention et d'innovation exerce également son influence sur les deux domaines de la technique scientifique et de l'esthétique⁹.

Ce sont les moyens techniques qui donnent à l'art ses possibilités de synthèse visuelle et on ne saurait oublier que ce sont ces procédés techniques qui créent, façonnent, modelent, forgent, expriment. Il est loin d'être avilissant ce même geste qui, répété dix, vingt, cent fois, mène à la maîtrise du geste, à sa valorisation, et à la pleine possession des moyens techniques. Utiliser un procédé qui a déjà fait ses preuves, c'est aussi prouver à soi-même que l'on est capable de faire aussi bien et disposé, dans un temps moindre, à bénéficier de l'expérience d'autrui.

Des techniques différentes peuvent être applicables à un sujet identique, et chaque technique peut aussi bien engendrer une nouvelle technique. Il n'y a pas plus de limitation en technique qu'il n'y en a en art: chacun dispose, en effet, d'un potentiel particulier d'aptitudes physiques et de besoins psychiques, dont la nature et le degré d'intensité varient en fonction des conditions de la personnalité, aussi bien que du champ d'action et du milieu d'exploitation où elles sont appli-

⁹ Y. Taillandier, Naissances de la Peinture Moderne, Paris, Les Librairies Associées, 1963, p. 14.

quées. Par exemple, un gaucher peut être aussi habile qu'un droitier, lui être supérieur ou inférieur, mais de façon différente. Tel autre aime travailler dans le silence, un autre a besoin d'une atmosphère musicale, douce ou bruyante.

La créativité artistique est le fruit d'une émancipation technique qui cherche à sortir des sentiers battus, afin de pouvoir trouver sa propre voie qui est la libération individuelle; elle ne s'en dégage pas toutefois, car elle serait condamnée à l'avance, mais elle l'utilise dans un processus d'assimilation à des fins uniquement personnelles. Avoir "sa" technique, cela sous-entend avoir déjà fait une sélection parmi plusieurs techniques, avec lesquelles il y a eu prise de contact, en vue de les adopter à la forme qui convient à l'individualité, sans souci de leur raison d'être. Pour que cette habileté technique puisse faire une évaluation de ces moyens techniques, en conformité avec le but recherché, cela suppose également que cela s'effectue en connaissance de cause.

De quelque nature qu'elle soit, la technique requiert l'utilisation de méthodes pratiques, la plupart nées de l'expérience obtenue et de la connaissance qui en a résulté. L'application des procédés d'usage connu et adopté est à la base même de la formation technique; c'est grâce à l'information acquise par la diffusion qu'il est possible de

tenir compte de leur valeur, de leur potentiel, de leur comportement, de leurs réactions éventuelles en cours d'exécution, de façon à pouvoir jauger du parti à en tirer, du résultat à espérer de leur utilisation, du remède à apporter aux inconvénients pouvant survenir en cas d'erreurs ou maladresses.

L'épanouissement des plus grands dons naturels, des dispositions les plus favorables et des meilleurs talents, se trouve toujours confronté avec la possession d'un minimum d'habileté technique et de la connaissance des procédés d'utilisation. C'est ainsi qu'il arrive parfois qu'en cherchant à brûler les étapes, des obstacles surgissent et obligent à une marche régressive ou un ré-examen des faits, parce qu'il existe une certaine ignorance de phénomènes naturels découlant du déroulement normal de l'opération en cours.

Pour en arriver à l'organisation de "sa" propre technique, une sélection instinctive s'opère à l'intérieur de l'ensemble de plusieurs techniques et après en avoir établi l'évaluation particulière à chacune d'elles, afin de choisir celles qui semblent le mieux répondre aux besoins de la personnalité. Il est souhaitable également que la liberté d'expression puisse s'épanouir dans un certain climat où elle se sente à l'aise et bien en possession de ses moyens. Or, les techniques générales éprouvées, si bonnes soient-elles, ne

peuvent pas toujours être parfaitement et totalement assimilables lorsqu'elles ont à s'affronter avec le tempérament individuel. Il appartient à chacun de faire parmi elles son propre choix, d'en éliminer ce qui pourrait constituer un facteur négatif dans la réalisation, et d'adopter tout ou partie seulement des uns et des autres, en vue de les assimiler aux vues des aspirations personnelles. C'est seulement ainsi que l'on arrive à créer une nouvelle technique, "sa" technique, puisque la connaissance sélective des moyens d'action entraîne leur soumission disciplinaire aux vœux de la personnalité humaine, en encourageant ses dispositions à l'initiative, l'action créatrice, l'exploration et l'innovation.

Celui qui témoigne d'un tempérament artistique ne peut trouver qu'en lui-même son propre mode d'expression, dans une technique authentiquement personnelle dont il tient en mains les éléments de réalisation. C'est alors que "sa" technique lui ayant permis de réaliser la liaison interspatiale de son monde intérieur avec le monde extérieur, la transposition se trouve accomplie dans l'expression de la vision matérialisée et le technicien fait place à l'artiste.

CHAPITRE VI

FORMATION TECHNIQUE : CONNAISSANCES THEORIQUES

Renforcement de la connaissance par l'association théorie-pratique.

Point n'est besoin de souligner l'importance des particularités afférentes au matériel, à l'outillage, aux procédés et au geste dans la formation technique qui peut se parfaire cependant par l'acquisition de connaissances théoriques. Il n'est guère facile de tout apprendre par une approche entièrement sensorielle sur ce qu'est la matière, son conditionnement, son emploi, comment la transformer, l'adopter à ses fins et même lui donner des destinations autres que prévues. Nombre de données utiles, d'informations, de renseignements complémentaires, s'obtiennent, en effet, au moyen de références, de notes, de définitions, qui ont été enregistrées, classées, répertoriées, de façon à pouvoir être consultées n'importe quand, au bon vouloir de chacun et selon ses besoins. Un cerveau, aussi capable qu'il puisse être, ne saurait suffir à emmagasiner toutes les données, les propriétés, les connaissances relatives à tout ce qui peut avoir de lien avec l'activité humaine.

Si, en art, l'acquisition des connaissances se fait en

bonne partie par l'expérience personnelle, il n'en reste pas moins qu'elle trouve un enrichissement valable dans l'apport des ressources offertes par la mémorisation de la documentation théorique, pratique et historique à la fois. Ne proclame-t-on pas, de nos jours, la grande nécessité du "retour aux sources" et, en même temps, on assiste à la valorisation croissante des métiers d'art, ou artisanat, dont on cherche à redécouvrir les procédés d'authentique qualité technique. Leur transmission, en effet, se faisait traditionnellement par voie orale et s'est ainsi perdue au cours des temps; or, malgré tous les progrès de la technique moderne, les difficultés sont parfois assez grandes en essayant de les reconstituer et même de les égaler dans certains cas.

L'intérêt marqué et donné de nos jours au domaine artistique relève, sans doute, pour une large part, de la diffusion de tout ce qui touche l'art, son histoire, son évolution à travers les siècles, depuis l'homme préhistorique jusqu'à l'homme moderne et dans le monde entier. Le nombre grandit constamment de ceux qui cherchent à déchiffrer le message des artistes du passé et aussi de ceux qui vivent à côté d'eux ou dans le même temps. Cet intérêt est probablement redevable à la diffusion de la documentation recueillie et des archives accumulées avec soin, que chacun peut désormais consulter à sa

guise et avec des moyens de plus en plus facile d'accès, qu'il ait ou non une vocation artistique.

C'est en s'associant à la pratique que la théorie vient renforcer la connaissance technique, en lui permettant de s'appuyer à tout moment sur les informations disponibles qui peuvent l'aider aussi bien dans le sens de la confirmation de ses connaissances que dans celui de l'expérimentation, de la découverte ou de l'innovation. Posséder le plus possible de connaissances, tant pratiques que théoriques, d'une chose, c'est la meilleure façon d'en extraire toute la quintessence, d'aller au devant des procédés déjà connus d'utilisation et de permettre de considérer les risques à prendre, ou ne pas prendre, si on les destine à des fins autres que celles expérimentées et à prévoir. Le fait d'en connaître pratiquement et théoriquement les propriétés détermine une diminution de l'hésitation dans l'action en raison des possibilités fournies par ces connaissances de pouvoir remédier plus facilement à des inconvénients capables de se produire en cours de procédé, le cas échéant.

De plus, il n'existe aucune formation pédagogique assez parfaite pour pouvoir donner intégralement les informations nécessaires à un enseignement à base technique, surtout dans un laps de temps limité comme celui des cours. C'est pourquoi l'apport de l'information théorique forme un élément souhaitable dans l'éducation de l'art.

CHAPITRE VII

LA CREATIVITE *

Son rôle de participation dans la technique.

Sous le nom généralement adopté de créativité, on désigne une sorte de force, de poussée intérieure qui stimule la production d'une activité de réalisation à caractère personnel, sans préoccupation de ce qui existe déjà, donc un besoin stimulant de créer, de découvrir ou d'inventer des moyens appropriés à l'exécution de cette réalisation. La créativité n'est pas, dans le vrai sens du mot, une faculté, mais plutôt la manifestation d'un certain état d'âme, de dispositions qui, répondant à un besoin psychique, font éclore et favorisent l'innovation créatrice en matière d'activité.

Elle est à la fois initiative et audace, progression et renouveau; elle adopte, rejette, invente, transforme ou fusionne des valeurs connues pour en établir de nouvelles par l'inconnu, l'inexpérimenté, l'inexploité, de façon qu'elles puissent fonctionner en harmonie avec les forces spirituelles dont elles émanent, donnant ainsi à l'interprétation la marque de la personnalité.

Toute activité artistique est obligée de s'exercer

à travers les moyens que la technique met à sa disposition; cela, elle le fait dans un processus d'assimilation à des fins purement personnelles, qui sont en marge de la finalité ou de l'objectivité généralement admises par la tradition ou les conventions de lois établies. Les forces intérieures, qui conduisent à l'activité créatrice, sont celles qui stimulent la recherche d'une technique particulière, appelée à répondre au seul but de l'expression individuelle et en dehors des préoccupations d'ordre matériel qu'on y rencontre couramment, comme, par exemple, le souci du rendement, de l'effet, de la perfection, de la durée de temps, du moment de l'exécution ou de l'avantage à en obtenir. C'est ainsi qu'en se dégageant de la soumission à un système reposant sur des principes établis et codifiés qu'une technique devient art, au point précis de croisement où les exigences d'une finalité qui se veut seulement langage d'expression entraînent la divergence dans le choix à consentir librement dans l'utilisation des moyens appropriés à cette fin.

La valeur de la réalisation créatrice dépend, en quelque sorte, de la traduction qui en est faite à travers la forme qu'elle inspire et aussi de l'interprétation qui en est perçue, car c'est par elle que s'opère le transfert de l'émotion. Communication et expression font partie du langage visuel.

Le besoin stimulant de création, ou créativité, conduit à l'édification d'une technique individuelle, "sa" technique qui permet d'arriver, en se soustrayant à la vision banale des choses, à la perception du sens des réalités profondes cachées en elles, et la révélation des émois de l'âme, de ses rêves, de ses images intérieures. Cette créativité se manifeste au cours d'un état de permanence dans la poursuite d'un idéal à atteindre fait de recherches, d'innovations, de renouvellement, et s'y maintient en éveil chaque fois qu'il s'agit pour elle de découvrir de nouvelles voies d'accès et d'exploration pouvant conduire à la réalisation expressive. C'est ce qui lui permet d'inventer la forme qu'elle désire et de donner à la matière force de langage.

Il y a place à l'art autant qu'il y en a pour la créativité où se retrouvent toujours présents, avec l'utilisation de moyens techniques, les besoins émotifs d'expression qui déterminent l'éveil de la curiosité, le goût de la recherche et de l'initiative, le jugement évaluatif des moyens actifs d'utilisation connue et, plus profondément encore, le désir sincère d'une expérimentation de solutions nouvelles. Ces nouvelles formes d'expression conçues par l'imagination sont celles qui, dans l'esprit de leur auteur, doivent le mieux répondre à ses vœux puisqu'elles ont été édifiées par lui et pour lui.

L'aspiration d'une réalisation artistique correspond à un besoin de faire quelque chose, lequel ne repose guère, en général, sur un plan précis d'organisation mais plutôt sur un aspect global d'accès à ce processus. Celui-ci démarre souvent dans une voie qui, en cours d'exécution, peut prendre des détours ou des directions très différentes, parfois même diamétralement opposées à celles qui étaient à l'origine. Cette situation est attribuable aux poussées venant des besoins d'innovation et de la nécessité de les satisfaire, besoins pour lesquels la créativité provoque des changements au fur et à mesure de l'exécution, parce que ne répondant pas comme il convient à l'effet souhaité ou la version qu'elle veut en donner. Elle se trouve donc amenée à composer une nouvelle technique, soit par l'adjonction d'une technique à une autre, une ou plusieurs, ou par l'apport de nouveaux éléments d'ordre matériel ou d'organisation. Depuis la naissance d'un projet jusqu'à son aboutissement, la route est souvent jalonnée de réussites ou d'erreurs, de satisfactions ou d'insatisfactions, issues de tâtonnements, d'essais de tentatives et d'innovations expérimentales multipliées, selon l'inspiration de la créativité dans un but d'assimilation aux fins de l'expression artistique.

La liberté créatrice est légitime en art; toutefois cette liberté ne peut se déclarer indépendante de la

technique, contrairement à ce qui se passe quelquefois dans les milieux d'expression artistique, où l'on a tendance à confondre "liberté d'expression" et "liberté de discipline", face à la technique laquelle demeure, de toute évidence, le seul moyen d'action. Il appartient à la créativité de trouver par elle-même comment utiliser la technique pour réaliser par l'action son propre mode d'expression et accomplir ainsi le dédoublement concret-spirituel qui se justifie devant l'universel pouvoir de la création.

Plus l'exécutant possède de connaissance des moyens d'action et d'habileté à les maîtriser, plus il a de facilité dans la manifestation de son inspiration créatrice. De la sorte, ses possibilités sont accrues dans la capacité de les transformer à son gré, de les multiplier, de les modifier, ou de les adapter à la forme qui correspond à ses désirs et ses aspirations personnelles. Dans le processus de l'expression artistique où elle joue un rôle essentiel, la créativité agit à la façon d'un agent organisateur plutôt qu'en celle d'un agent actif. Il lui incombe, en effet, le devoir d'établir la sélection et le choix des éléments constitutifs de l'exécution, leur mise en place, tout en stimulant et provoquant les innovations de toutes sortes, capables d'apporter leur contribution à l'œuvre finale.

Elle n'est pas l'action mais elle est directement

liée à l'action, parce qu'elle en est l'inspiratrice, le guide, le conseiller, le stimulant. C'est ainsi qu'elle propose des solutions variées dans les possibilités d'exécution, des suggestions et une gamme variée d'innovations, aussi fréquemment que les besoins de la réalisation font appel aux ressources de son imagination. Son influence permet donc la substitution de la valeur objective à celle de la valeur expressive par la fusion de la technique en art.

CHAPITRE VIII

LA SPIRITUALITE

Son rôle de participation
dans la technique.

Chacun est l'artisan de sa propre habileté technique que celle-ci se manifeste dans l'exploitation mécanique organisée ou dans le domaine artistique. La différence qui existe entre des techniques apparemment identiques réside dans celle des valeurs qu'on désire en obtenir: elles peuvent débiter avec le même prélude et se terminer sur des accords différents. Le geste est un signe émetteur de volonté; l'activité humaine est directement reliée à sa spiritualité. Le geste ne mène pas à la spiritualité, c'est elle qui le dirige: le patriotisme conduit au salut au drapeau, la ferveur religieuse à la gémuflexion, la colère aux démonstrations violentes, l'amour des formes à la sculpture. La signification du geste correspond en intensité à celle de la spiritualité qui en provoque et organise les moyens d'expression. C'est en regardant leurs oeuvres que l'on se trouve amené à partager le mysticisme d'un Ribera, l'attrait du fantastique ou de l'insolite d'un Bosch ou d'un Dali ou même le défi de la réussite artistique par le procédé électronique d'un Vasarely, la

tristesse d'un Chopin en écoutant l'une de ses valse. Un sentiment identique peut avoir la même force d'expression, bien que formulé de façon différente: la ferveur religieuse de Chagall, d'un Rouault, l'hésitation énigmatique devant la confrontation d'un monde psychédélique d'un Ernst, ou la proclamation d'un bouleversement conceptif en art de Mondrian, ou la mélancolie d'un Massenet.

Ce sont les vibrations intérieures de l'être humain qui donnent sa forme à l'aspect matériel de l'expression, tout comme elles dirigent son geste et son comportement extérieur; mais ces vibrations ne peuvent être canalisées que dans le sens où elles répondent aux aspirations personnelles, selon leur conception particulière.

C'est par la connaissance issue de la spiritualité que le langage chiffré sous forme de symboles informe, non pas de ce que l'œil voit, mais de ce que l'esprit en sait: un lis, la pureté; des chérubins, l'amour; des barreaux, la perte de la liberté; la couleur jaune, la joie. Egalement, dans toutes les œuvres de conception mythique ou mythologique, on retrouve constamment présente cette spiritualité qui a permis à la ferveur patriotique, mystique, religieuse ou mythique, la possibilité de donner à travers le réel l'interprétation de l'irréel: les esprits du mal, les anges, les diables, les dieux, la gloire, etc....

Cette même spiritualité donne des valeurs différentes, au trait, par exemple: il est la ligne qui relie un point à un autre, il est aussi la démarcation du ciel et de la terre, l'horizon, la mer, le cours d'eau ou le chemin; la courbe est une ligne sinueuse ou un arc, mais également le contour d'un visage, d'une fleur, l'apparence d'un nuage ou l'ébauche d'un rêve. De sorte que ce trait, cette courbe, prennent une valeur significative émanant d'une spiritualité dont les besoins d'expression déterminent une espèce de mystérieuse incantation des ressources techniques afin de permettre la réalisation visuelle de ses sensibilités et de ses aspirations émotionnelles.

L'être humain ressent en lui des sentiments qui peuvent être partagés par autrui, mais la façon de les exprimer, que ce soit par geste ou parole, reste personnelle et individuelle. Lorsque cette expression se réalise en termes artistiques, il est tout naturel que le choix des moyens utilisés à cette fin varie avec le tempérament de chacun. On ne peut traduire sa propre sensibilité qu'à travers sa propre technique, et il y a probablement au moins autant de techniques particulières que de tempéraments artistiques.

Chacun a son monde intérieur bien personnel, avec des subtilités et des affinités qui lui sont particulières et ne ressemblent jamais très exactement à celles d'autrui.

Où l'architecte décrit une maison en termes mathématiques, précis en mesures, l'artiste, lui, le fait en termes de valeur expressive et dans ce que son image est capable d'exprimer en satisfactions de paix, d'intimité, de ^{convenance} conveance, de plaisir esthétique. Si l'artiste voit, comme l'architecte, la surface des choses, il en perçoit aussi et en interprète la structure organique et la richesse sous-jacente. Il donne ainsi une synthèse de tous ces éléments, qui devient un moyen de compréhension et, en même temps, prodigue une diffusion de valeur sentimentale ou émotive.

La transmission des sensibilités d'un monde intérieur à un monde extérieur s'effectue ainsi à l'aide d'une communication s'opérant de moyens visibles, dont les significations débordent l'aspect purement formel de la réalisation technique, même si parfois, comme cela est le cas dans l'art non figuratif, l'éloquence du langage est bannie au profit des formes qui suggèrent simplement (Klee, Tobay, Vasarely)¹⁰.

L'art est avant tout une réponse au besoin de stimulation des sens et de l'imagination, et la vérité n'y a part que dans la mesure où elle sert à atteindre cette fin. Il n'existe point de règle définie en matière de technique

¹⁰ G. Marchal et I. Detry, op. cit. p.

pour exprimer les aspirations d'expression artistique, il convient seulement de le faire en conformité à son propre tempérament, c'est à dire en se faisant seul juge du choix de cette réalisation, de ses moyens d'exécution, des procédés et du sens à donner à l'interprétation.

Le langage visuel de l'expression artistique ne bénéficie pas nécessairement de la compréhension du spectateur, parce qu'il utilise des symboles, tout comme le poète le fait avec des paraboles dont la signification peut échapper au lecteur. Bien des gens s'interrogent, en effet, devant des oeuvres d'art, témoignant d'une totale incompréhension; cela parce que leur sensibilité n'a pas de lien commun avec celle de ces auteurs, qui se sont surtout préoccupés du sens que ces oeuvres avaient pour eux et non pour autrui. Parmi quelques exemples, on peut citer celui du peintre français Manessier qui a réalisé un "Salve Regina" qui se trouve au musée de Nantes. Chaque couleur y représente une note différente, ainsi que les portées et les croches. Afin que, dans son esprit, sa prière ne soit pas ralentie dans son envolée vers le ciel, il a peint le tableau dans le sens de la verticale et, selon son voeu, ce tableau ne comporte aucun encadrement de façon que la moulure ne semble pas freiner l'élan de sa prière.

Un autre exemple avec Picasso qui a réflété ses

propres émotions dans sa peinture: lorsqu'il commençait à se fatiguer d'une de ses femmes, il essayait de la peindre de façon différente que lorsqu'il en avait faite connaissance; il y ajoutait un point mordant, une note de méchanceté qui n'était cependant pas une cassure: il restait encore une certaine communion entre le peintre, l'homme et la femme, puisque le peintre y exprimait de la douleur. Ainsi la traduction de leur sensibilité émotionnelle se fait-elle de manière plus spontanée en présence des tableaux de ces artistes lorsqu'on a connaissance des situations qui les ont inspirés.

Des sentiments identiques de haine, d'amour, de douleur, de patriotisme, de révolte, ont été exprimés éloquemment mais différemment par des Victor Hugo, Shakespeare, Corneille, Beaudelaire, tout comme des artistes ont donné d'expressives mais tout aussi dissemblables interprétations visuelles de danseuses (Van Dongen, Degas), du cirque (Seurat, Riopelle), de la forêt (De Tomancourt, Rousseau), etc...

L'art doit à la spiritualité particulière de l'être humain le souci essentiel de la recherche des moyens de diffusion propres à rendre en termes concrets le langage émotif; aussi ne peut-il prendre d'emblée tout ce qui déborde aux yeux et à l'esprit, mais y faire plutôt une sélection souvent inconsciente de ce qu'il pressent devoir répondre le mieux à

ses besoins et satisfaire sa curiosité. N'importe quelle forme d'expression artistique, peinture, sculpture, poésie, etc., porte l'empreinte de l'individualité puisque, seule, elle décide de son élaboration, même si les normes de qualité généralement établies par la tradition ou les conventions ne sont pas rigoureusement appliquées.

A partir du moment où la spiritualité décide du déclenchement du processus de son expansion expressive, la créativité entre en jeu afin d'établir le système de l'organisation technique qui, de concert avec elle, doit permettre la réalisation souhaitée de l'expression émotionnelle, même s'il faut parfois détruire le réel pour en faire dégager le sens caché. C'est alors que l'art s'affirmant dans une preuve authentique de son individualité peut se définir comme étant une technique témoignant de créativité et de spiritualité personnelles.

CHAPITRE IX

LA TECHNIQUE ET SON PRODUIT

Plus qu'un but en soi,
une partie de soi-même.

L'art est synonyme de discipline et, comme toute discipline, il comporte à la fois des obligations, une soumission à des lois et exigences, ainsi que le respect de certaines libertés, mais s'exerçant toujours dans un but déterminé. L'apprentissage de la technique fait partie essentielle de son organisation et il serait de conception difficile par la seule utilisation de connaissances théoriques.

Ce qui peut être expliqué oralement, ou par écrit, peut être enseigné plus efficacement par des exercices techniques, soit de la main, du geste, du mouvement. Le rôle de la technique est, en somme, de produire l'amélioration du geste par l'établissement de son contrôle, de sa maîtrise à l'aide d'exemples, d'expériences pratiques et de leur répétition. Le témoignage d'un tempérament artistique sous forme de dispositions naturelles n'est pas suffisant pour réaliser une oeuvre artistique quelconque. Pour atteindre ce but, il est indispensable de recourir à la mise en oeuvre de l'application et l'utilisation de moyens tech-

niques, grâce à laquelle la technique permet à l'art de s'épanouir en favorisant le développement de l'habileté tout en contribuant à l'établissement de l'équilibre humain, sous ses aspects physique et psychique à la fois.

Non seulement la technique comporte l'entraînement physique mais également la connaissance; en sus, son expérimentation est soumise à l'observance de lois d'ordre interne dont la nécessité ne semble pas toujours évidente, en raison du manque d'apparence visible, bien que pourtant opportune. La formation artistique se prépare par la technique à l'aide d'une acquisition de notions théoriques et pratiques de base tout comme la littérature et la poésie voient le jour avec les signes de l'alphabet, le choix des mots et ensuite l'organisation du langage.

L'acquisition du savoir est subordonnée à la bonne volonté individuelle qui, seule, décide de son acceptation et de son importance. L'apprentissage est une longue suite de répétitions; l'outil ne fait le travail que sous l'impulsion de l'esprit qui dirige et avec l'aide du corps qui exécute. Le degré de participation de ces facteurs témoigne de leur importance dans les résultats obtenus. Grâce à la strobophotographie, il a été permis de voir ce que l'oeil ne pouvait voir: par une décomposition de l'image, (cinq ou six), il a été possible de se rendre compte comment un

professionnel exécute un mouvement avec son marteau: il fait un ajustement en levant son marteau; on voit le marteau à la hauteur de sa tête, puis, plus rien jusqu'au clou. Le coup a été franc et décidé. Tandis qu'avec un amateur non professionnel, le marteau paraît descendre harmonieusement vers son but, signe évident de l'hésitation résultant de l'inexpérience et de l'appréhension de frapper à côté; le geste a été freiné par crainte de se frapper sur les doigts. Un geste d'apparence identique peut donc avoir un résultat différent, selon qu'il a été exécuté par une personne expérimentée ou non.

Avant que la technique ait trouvé le chemin qui mène à la valeur expressive, c'est à dire l'art, il y a un certain nombre d'étapes à franchir; la phase préliminaire, constituée par l'apprentissage, joue un rôle de première importance pour toutes les activités qui exigent une habileté manuelle, que ce soit le cas du peintre, du graveur, du sculpteur, du pianiste, etc... Certains, mieux doués, peuvent franchir ces étapes plus rapidement, il n'en reste pas moins qu'il semble difficile de pouvoir s'en soustraire totalement, et ce, d'autant plus, lorsque leurs aspirations les incitent à la recherche d'un certain degré de perfection. En effet, tout est réglé par une discipline technique: un chanteur ou un acteur doit même savoir compter ses silences: un, deux, trois, ... pour reprendre et donner l'effet drama-

tique désiré, afin que le tout semble s'accomplir de la façon la plus naturelle possible.

Pour inventer la forme destinée à faire parler la matière, l'exécutant utilise à la fois des éléments actifs, (désirs de créer, d'inventer), intellectuels (jugement, conception des valeurs esthétiques), sensibles (sensations, rêveries, images), affectifs (sentiments de joie, d'amour, d'admiration, de peine), et de l'expérience (éléments sensibles, techniques). Il appartient à lui seul de décider de la prépondérance qu'il veut accorder aux uns par rapport aux autres et c'est de cette décision que dépend finalement le résultat de la composition artistique qu'il se propose de faire.

L'art s'affirme lorsqu'il effectue par lui-même la sélection des moyens techniques qu'il désire asservir à ses fins d'expression en les utilisant selon ses vues personnelles. C'est bien à partir du moment où, prenant l'aspect désiré et qu'elle parvient à se libérer de certaines contraintes imposées par les lois généralement admises de l'utilisation, que la technique fait place à l'art vrai. Celui-ci ne voit plus le matériel, mais seulement ce que la matière signifie pour lui; il peut alors trouver source d'expression à n'importe quel matériel du moment qu'il puisse

correspondre à ses vues et combler ses légitimes aspirations. L'image, avec laquelle il désire visualiser sa pensée, ses émotions, est celle qu'il établit selon sa conception personnelle, peu lui importe qu'elle réponde ou non à celle d'autrui, conforme ou non à celle préconisée par l'usage, ou encore moins marquée par des préoccupations d'ordre matériel.

L'habileté technique, utilisée dans l'expression artistique, se dissimule souvent derrière une apparence trompeuse de facilité, que l'on associe à la spontanéité; de là, l'opinion assez généralisée que l'on a guère besoin que suivre ses dispositions naturelles, ses instincts de créativité, ses rêves et faire n'importe quoi pour faire de l'art. Combien de fois n'a-t-on pas entendu, du reste, émanant de gens issus d'un milieu plus ou moins étranger et ignorant à l'art, l'opinion de pouvoir eux-mêmes faire aussi bien qu'un Picasso, un Mondrian ou un Miro! Or, la chanteuse Edith Piaf, pour une chanson d'une durée de trois minutes, répétait souvent et pendant une période précédant le spectacle qui pouvait aller jusqu'à quatre mois, surtout pour les gestes appropriés aux paroles du chant, afin que chacun devienne spontané et naturel.

Cette apparence de facilité dans l'exécution réside, bien au contraire, dans la possession d'une réelle maîtrise de gestes qui ont été maintes et maintes fois répétés, ce qui finalement laisse croire qu'ils sont le fruit d'une spontanéité

toute naturelle tellement ils paraissent aisés dans leur accomplissement. Pourtant cette souplesse ne s'obtient qu'avec l'établissement d'une précision du déroulement de l'action par le dépouillement de la maladresse, du manque de contrôle et d'équilibre, jusqu'à ce que l'action paraisse produite sans effort et en toute liberté.

Tout près de nous, l'exemple de l'Américain Jackson Pollock démontre le trajet à accomplir avant d'atteindre la spontanéité par la maîtrise du geste. Le premier "Pollock" fait penser au gribouillage de l'enfant et ses premiers schèmes étant enfant étaient sûrement faits de façon circulaire. Aussi n'a-t-il pas essayé d'aller contre nature et a gardé, au fond de lui, ses mouvements et gestes circulaires. Toute sa vie, passant du gribouillage à une tapisserie s'étendant à l'infini comme son environnement (son pays), et que ses toiles soient petites ou grandes, il semble qu'elles dépassent toujours le cadre. Ces riches surfaces, peintes de façon circulaire, sont d'une réelle beauté plastique. Or, en regardant l'oeuvre de Pollock, depuis 1944 à 1956, on peut sentir, au fur et à mesure des années de travail, le développement progressif du geste personnel, allant à la dextérité, la sûreté, la spontanéité, qui font que le tableau est un "Pollock". La violence de l'oeuvre de Pollock est toute extérieure et, en réalité, cette peinture agressive est exécutée lentement, de façon

sérieuse. Il y a union intime entre l'homme et l'oeuvre et pourtant il s'éloigne des outils usuels du peintre, préférant bâton, couteaux, truelles ou peinture liquide qu'il laisse couler, ainsi que d'autres matières inusitées. Ce qui amène à conclure que, pour arriver à une telle sûreté personnelle, la technique, par répétition du geste, est d'importance capitale.

Autre exemple: celui du peintre français Georges Mathieu, qui se veut être "lyrique et psychique". Ses premiers schèmes semblent, de façon dominante, des allers et retours, de gauche à droite, avec des cercles rarement complets. Invité à se produire à la télévision de Montréal, à la demande d'une galerie d'art, il fit presque scandale en réalisant publiquement, en moins d'une heure, un tableau grand format qui fût vendu aussitôt à un prix très élevé. Le lendemain, lorsque le peintre visita l'école des Beaux-Arts, le patron de l'atelier de gravure l'invita à faire un essai sur plaque de cuivre; le peintre demanda alors une perceuse électrique, des mèches et se mit au travail. Cette fois encore, en moins d'une heure, le premier tirage était sorti. Cette attitude contraire au processus normal de réalisation d'une taille douce ne fût pas prisee et cet exemple considéré comme l'oeuvre d'un charlatan. Or Mathieu n'avait fait que les démonstrations qu'on avait sollicitées de lui;

ce qu'on avait négligé de lui faire préciser, c'était le nombre de fois où seul, dans son atelier, il avait accompli et répété les mêmes gestes, les mêmes mouvements, afin de ne pas dépasser ce qu'il prévoyait et arriver ainsi à une spontanéité ayant l'apparence d'une extrême facilité.

Or rien n'est facile lorsqu'il s'agit de gagner une victoire sur soi-même, car c'est en soi qu'on trouve son propre adversaire. L'Occidental croit à quelque chose, mais il est vite détourné car, en même temps, il aime la facilité, alors que l'Oriental semble doué d'une souplesse enviable, qualité qu'il obtient généralement par une grande discipline qu'il applique envers lui-même. C'est pourquoi il pratique avec succès le Zen qui est une méthode d'auto-discipline dont l'étude demande une vie entière. L'influence du Zen, implicite ou explicite, se manifeste ainsi dans presque tous les aspects de la culture japonaise, depuis le jardinage jusqu'aux conventions théâtrales, en passant par l'architecture, le judo, le maniement de l'épée ou de l'arc, l'arrangement des fleurs, la poésie, la cérémonie du thé et la peinture¹¹. Dans la discipline qu'il applique, l'Oriental ne vise pas à la recherche de la force physique mais plutôt l'acquisition d'un esprit clair avec un corps en éveil et détendu, afin d'éviter le risque d'affronter un travail sans réflexion et sans préparation.

¹¹ N.W. Ross, "Une vague de fond: le Zen", Paris, Septembre/Octobre 1963, Planète, p. 71.

La technique représente en quelque sorte les forces vives de l'action humaine, qui les dirige dans le sens qui répond à ses possibilités d'exécution et d'expansion, dans le but d'atteindre un idéal fixé à l'avance. Ce qui en résulte se trouve être ainsi le produit de la concentration des efforts individuels de l'être humain, de ses connaissances et de l'apport du meilleur de lui-même.

CHAPITRE X

REDEFINITION DE LA CREATIVITE

Un processus intérieur.

Entre le besoin de s'exprimer et de composer avec la matière, ce qui appartient au domaine de l'inconscient, et l'action, fruit de l'organisation consciente, la liaison se trouve assurée par la créativité. Cette imagination créatrice a pour rôle de concilier le milieu cosmique individuel et le milieu sensoriel par l'intermédiaire de l'action; or, celle-ci s'organise à l'aide d'éléments techniques dont l'appartenance relève de la généralité et qui, pour convenir à l'individualité, doivent subir une ré-adaptation.

La créativité fonctionne à l'intérieur du processus artistique comme le pivot essentiel sur lequel s'établit l'équilibre de l'organisation qui conduit à l'expression artistique. Elle est, en effet, le stimulant de l'imagination capable d'apporter à tout moment les solutions nécessitées par les besoins de l'expression personnelle, tout en restant constamment sous l'influence mouvante des sensibilités émotives qui en sont l'origine. Ce sont ces sensibilités du "moi" intérieur qui essaient de se refléter dans l'image à réaliser

dont la composition se trouve à dépendre du libre choix de la créativité dans les moyens à utiliser pour atteindre son but.

Tout en subissant de façon directe et permanente l'influx des tressaillements émotifs de l'être intérieur, la créativité s'efforce de rassembler les éléments qu'elle croit susceptibles d'assurer la traduction de son langage visuel. Ceci, elle le fait en maintes occasions au prix d'une certaine émancipation qui, dans l'utilisation des moyens d'action, lui permet d'accorder plus spécialement de l'intérêt à la réussite de l'expression et une considération moindre à celle de la technique proprement dite. Ce qu'il lui importe par dessus tout, c'est de pouvoir établir le plus fidèlement possible l'image réfléchie de son monde intérieur, même s'il lui faut reléguer à l'arrière-plan les principes traditionnels de l'organisation technique générale.

La réussite peut parfois être le résultat d'un geste spontané mais, bien plus généralement, elle est le fruit d'expériences renouvelées, de répétitions, de tentatives de toutes sortes, surtout lorsque l'habileté technique, n'ayant pas atteint un niveau suffisamment élevé de qualité, ne permet pas de trouver facilement et rapidement réponse aux sollicitations intérieures.

La sélection des moyens d'expression se fait inconsciemment par le tempérament artistique de chacun, en corrélation avec ses besoins intimes et selon l'inspiration de sa propre imagination. Ainsi s'établit la véritable identité qui fait que chaque art est différent d'un autre art. Il ne saurait en être autrement puisque cette sélection se fait en correspondance avec un ensemble de caractères personnels propres à une individualité particulière, en réponse à ses seules aspirations.

L'oeuvre d'un artiste est l'image où il se reflète: il y apporte plus ou moins inconsciemment ses goûts, ses penchants, ses rêves, son état d'âme. Aussi lui arrive-t-il de répéter souvent le même thème, - un ou plusieurs, - d'utiliser de préférence telle couleur, une ligne, une forme, un média plus particulier, un outil personnel, un certain détail ou une composition, plus particulièrement dans ses oeuvres les plus spontanées. Parfois, il subit certaines influences tout en restant lui-même dans l'exécution; il est juste de considérer cette situation comme étant le fait d'une communion de vue dans la conception d'une interprétation artistique différente de la sienne et non pas, comme on pourrait le croire, une tentative d'imiter ou de copier le fruit de l'imagination d'autrui.

Confronté avec des problèmes de toutes sortes, l'artiste les exprime à sa manière et dans le sens où il l'entend, à travers sa peinture, sa sculpture, sa gravure, tout comme le poète le fait avec des mots et le musicien avec son jeu musical. Les sentiments, les émotions, les vibrations intérieures s'infiltrant dans l'exécution à travers la puissance créatrice de l'imagination avec d'autant plus de force que l'exécutant apporte de sensibilité et de subtilité dans son expression, ce qui ne veut pas dire cependant toujours une grande habileté ou une extrême virtuosité.

Beaucoup d'oeuvres artistiques témoignent des bouleversements intérieurs de leurs auteurs au moment de leur exécution: sentiments multiples, préoccupations familiales, soucis matériels, état maladif, certaines circonstances marquantes, environnement. L'ensemble de l'oeuvre de Picasso en est le meilleur exemple:

S'il a peint des pigeons, c'est parce que ses parents étaient pauvres et que ce volatile figurait souvent à la table familiale. "L'adieu au soleil" symbolisait son départ de l'Espagne, son pays natal.

La période bleue, où il a utilisé largement cette couleur, témoigne de son état dépressif à la suite du suicide de son grand ami Casagema. Par contre, la période rose, qui lui a succédé, démontre sa délivrance de son sentiment d'inquiétude

et marqua pour lui un temps de bonheur avec la chaleur domestique de son amie Fernande Olivier.

Il fut heureux lors de la naissance de son enfant, né de son mariage avec Olga Koklova, mais, quand il se fatigua d'elle, il la peignit avec une figure de monstre.

Beaucoup de femmes passèrent dans sa vie, d'où de nombreux portraits. Avec quelle virtuosité technique n'a-t-il pas, du reste, dépeint la dualité de l'âme féminine comme, par exemple, dans "La Femme devant un miroir", décrivant visuellement une détresse intérieure, en la faisant ressortir dans une figure extérieure et utilisant à cet effet soit des images suggérées ou des contours anémiques.

La murale de Guernica démontre clairement l'horreur qu'il éprouva de la nouvelle du bombardement de cette ville, en avril 1937, et peut être considérée comme un manifeste envers la brutalité de la guerre moderne et en protestation du massacre d'innocentes victimes.

Sa vie fut également marquée par son attrait pour le monde du spectacle, du cirque, de l'arène, le goût du théâtre du costume, du déguisement; les masques africains l'impressionnèrent particulièrement. "Pulcinella", "Scène de cirque", "Portrait de Pallares", plusieurs "Arlequins", et "Familles de gitans".

Il est bien évident que le processus artistique s'ébauche avant tout avec l'utilisation de moyens techniques et que, plus grande est l'habileté employée à cette fin, plus grande en est la facilité d'exécution, grâce à l'aisance, la souplesse technique, dont les ressources permettent une large diversité de réalisation. Cependant, la maladresse ou le manque d'habileté, la limitation des possibilités techniques en matériel ou outils, ne peuvent guère constituer des obstacles insurmontables dans l'épanouissement de l'art, en autant que les uns ou les autres peuvent se concilier avec la valeur expressive. L'imagination créatrice est là pour voir en eux ce qui peut en être assimilable dans un rôle de participation au déroulement du processus artistique, ne serait-ce que pour souligner ou renforcer l'authenticité de la personnalité et lui accorder son empreinte.

Le langage de l'art trouve les subtilités de son expression aussi bien dans le marbre que dans le silex, le papier journal ou la toile de lin, à l'aide d'une tige de bambou, d'un pinceau de pure soie, d'un morceau de fer ou d'une plume d'oiseau, du moment que l'on est capable de l'utiliser à cette fin et de savoir comment le faire. L'importance ne réside pas tellement dans la matière elle-même, mais bien plus dans la manière de l'utiliser tout en cherchant à donner un sens et une signification au produit ainsi obtenu.

Une interprétation peut se trouver enrichie et sa valeur expressive rehaussée par l'insistance apportée parfois dans l'exagération d'un détail, d'une forme, l'accumulation de quelque caractère, la répétition d'un élément, d'un trait particulier. A priori, tout ceci peut sembler constituer des erreurs, alors que cela ne fait que souligner la marque authentique de la personnalité, dont la maladresse répétée devient ainsi celle de son identité. Modigliani en est un exemple: il faisait généralement les têtes de ses personnages de façon très allongée avec des yeux au regard vide. Cela peut inciter le profane à croire que l'artiste n'avait pas le sens de la réalité ou qu'il laissait son dessin incomplet. C'est après avoir vu ses oeuvres plusieurs fois que l'on arrive à comprendre ce qui fait la marque de cette identité et permet de conclure: "c'est un Modigliani!".

Dans le même esprit se situent les peintres de l'art naif qui apportent toujours des soins très méticuleux dans leurs techniques; cette sorte de préciosité devient une forme de poésie, une façon particulière de voir et de concevoir leur monde intérieur qui finit par conquérir la faveur du spectateur grâce à leur fraîcheur d'expression.

Une situation semblable se trouve dans le cas d'un peintre de réputation mondiale, Chagall, dont l'habileté

dans l'exécution technique est loin de se comparer avec le degré de sa valeur expressive, qui se trouve, en fait, réalisée par le produit de sa maladresse ou ce qui semble l'être. Il éprouve le besoin constant d'associer à ses oeuvres sa famille, sa religion, ses premières connaissances: un petit âne, le violon de son oncle, des anges; aussi réussit-il avec brio à incorporer dans ses tableaux l'un ou l'autre de ces éléments, même si cela ne semble pas nécessaire ou confère un aspect plutôt insolite à l'ensemble de la composition.

L'art enfantin est un autre exemple. L'enfant ne peut tenir dans ses doigts qu'un objet assez gros, et ce n'est qu'au cours de l'évolution de son âge qu'il arrive à pouvoir tenir un objet plus petit, un crayon normal, par exemple. Il est donc incapable de manier avec adresse un outil quelconque en témoignant de l'habileté technique. La qualité de cet art réside dans la puissance de l'expression symbolique qui ne tient aucun compte des réalités et seulement ce qu'elles représentent pour l'enfant. Ainsi il lui arrive souvent de représenter un chien immense, au premier plan, figurant à côté d'un minuscule papa ou d'un lointain petit frère, ou un grand jardin avec un large soleil rayonnant et une toute petite maison.

Lorsqu'on est enfant, on peut être symbolique sans technique, tout en gardant fraîcheur et authenticité et l'enfant conserve son pouvoir symbolique aussi longtemps qu'il ne prend pas conscience des réalités; c'est à partir du moment où il commence à l'acquérir qu'il cesse de demeurer l'artiste qu'il était jusqu'alors. Lorsqu'il a perdu ses symboles, l'être humain devient raisonneur et désormais il a besoin que sa technique atteigne la profondeur nécessaire pour retrouver cette fraîcheur et cette simplicité de symbole. Matisse lui-même prenait une fleur et la dessinait de façon photographique; ensuite il la modifiait continuellement et progressivement jusqu'à en réduire le dessin à une ligne simple et continue. Pour l'enfant, les symboles sont faciles à trouver mais, pour l'adulte qui les a perdus, il lui faut beaucoup de technique pour arriver à les reconquérir.

CONCLUSION

L'art ainsi que toute activité humaine est lié de manière indissoluble à la technique dont l'action s'élabore à partir de la volonté personnelle et de l'individualité.

Le rôle est primordial dans l'action qui se réalise par la technique proprement dite ou expérimentale et à l'aide des connaissances relatives aux procédés, matériel et à leurs propriétés.

C'est grâce à la créativité et la spiritualité que la technique devient art et l'éducation de l'art se trouve ainsi reposer fondamentalement sur la technique; mais avant d'atteindre cet objectif, il est nécessaire que s'accomplisse un stage minimum d'initiation, d'apprentissage, d'expérimentation.

Ensuite, après avoir essayé différentes techniques et ayant réussi à composer "sa" propre technique, la coordination de l'esprit et de la main s'opère tout naturellement et le geste atteint la facilité et la spontanéité, ce qui permet de tout oublier et passer désormais à l'exécution. C'est ce qui se passe pour le musicien qui possédant une grande agileté des doigts et connaissant par coeur le morceau à jouer s'installe dans la salle de concert et se met

à jouer sans hésitation. Cette situation est identique dans la pratique de l'art où la force libératoire de l'expression artistique se dégage lorsqu'elle atteint le niveau capable de s'élever au dessus des préoccupations matérielles de réalisation, donc de les oublier.

BIBLIOGRAPHIE

CHARRON, J. L'HOMME ET LE COSMOS, Paris: Editions Planète, Septembre/Octobre 1962.

CHOISY, Maryse. L'ESPRIT ET LES TECHNIQUES DU YOGA, Paris.

CLOT, René-Jean. L'EDUCATION ARTISTIQUE, Paris: Nouvelle Encyclopédie Pédagogique, Presse Universitaire de France, 1958.

FAURE, E. L'ESPRIT DES FORMES, Paris: Librairie Générale Française, 1966.

FOCILLON, H. LA VIE DES FORMES, Paris: Edition Alcan.

GAGNE, Hélène. SENECAL, Montréal, Revue Vision de L'A.P.A.P.Q., vol. No. 19, été 1975, pp. 23 à 29.

GHIRSHAMAN, Roman. PARTHES ET SASSANIDES, TRAN, Paris: Editions Gallimard, 1962. Deux conceptions de la vie et de la beauté s'affrontent. Ce sont à la longue les Occidentaux qui s'iranisent.

LAROUSSE, du XXème siècle, Paris: vol. No. 6, p. 617, 1933.

LEROI-GOURHAN, André. LE GESTE ET LA PAROLE, Paris: Technique et langage, tome I, Edition Albin Michel, 1964.

LEROI-GOURHAN, André. L'HOMME ET LA MATIERE, Paris: Editions Albin Michel, 1971.

LEROI-GOURHAN, André. MILIEU ET TECHNIQUES, Paris: Editions Albin Michel, 1973.

L'HOTE, André. TRAITE DU PAYSAGE ET DE LA FIGURE, Paris: Bernand Grasset, éditeur, 1958.

MARANGONI, M. APPRENDRE A VOIR, Neufchâtel: Editions du Griffon, 1951.

MARCHAL, G. et DETRY, I. INITIATION ESTHETIQUE, Anvers: Editions Plantyn S.A., 1969.

MASTERS, Robert E.L. et HOUSTON, Jean. L'ART PSYCHEDELIQUE, Traduction de Marie, A. Pini, Paris: Editions Lafond, 1968.

MIQUEL, J. L'ESTHETIQUE, SCIENCE DE L'ART, Paris: Collection "Expliquez-moi", Editions Foucher, 1949.

MONIER, Pierre. DES EFFETS SPECIAUX AUX TRUQUAGES, Paris: Publication Photo-Cinéma Paul Montel, 1968.

NEGRI, Renata. CHEFS D'OEUVRE DE L'ART, LE XXEME SIECLE, Paris: Editions Hachette, 1965. Adaptation de Suzanne Givel et Georges Michelson sur l'histoire créatrice de l'humanité.

ROSS, Nancy Wilson. UNE VAGUE DE FOND: LE ZEN, LA VIE SPIRITUELLE, Paris: Revue Planète, No. 12, Septembre/Octobre 1963, pp. 71 à 87.

SONREL, P. TRAITE DE SCENOGRAPHIE, Paris: Editions Odette Lieutier, 1943. Evolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du travail scénique actuel. Technique de l'établissement des décors. Perspective théâtrale, autres scènes en usage.

TAILLANDIER, Yvon. NAISSANCES DE LA PEINTURE MODERNE, Paris: Collection Galerie des Arts, éditions les Librairies associées, 1963.

WASSEF, R.W. TAPISSERIE DE LA HAUTE EGYPT, Paris: Editions Grund.